

INTERVJU Z NAOMI KAWASE

PATRICIJA MALIČEV

» **K**er družbo popisujem na bolj osebni način, skozi intimne zgodbe ljudi, ki globalizacijo razumejo samo v obrisih, in ker v svojih filmih sebe postavljam v neposreden odnos z drugimi, to še ne pomeni, da v svojih delih nisem sposobna podati celostne analize japonske družbe. Proces desocializacije, ki je v njej vedno bolj prisoten, mi je še kako jasen,« devetintridesetletna režiserka Naomi Kawase odgovarja na očitke predvsem domače, japonske filmske kritike.

Njeni filmi žanjejo uspeh, predvsem pa navdušujejo gledalce po vsem svetu. Pri sedemindvajsetih je v Cannesu prejela nagrado zlata kamera za svoj prvi igrani celovečerni film *Suzaku* (1997), deset let kasneje na istem festivalu za *Gozd žalovanja* (Mogari no mori, 2007) veliko nagrado žirije. Kljub temu da se je šolala za filmsko producentko in končala študij fotografije, se je med snemanji kratkih dokumentarnih družinskih portretov – ki so že oblikovali osrednjo temo njenih bodočih dokumentarcev: iskanje očeta, ki jo je zapustil še pred njenim rojstvom – odločila, da je objektivi filmske kamere tisti, ki ji bo usmerjal življenje. V dvajsetih letih je posnela več kot trideset filmov, ki zaradi specifičnega osebnoizpovednega pristopa že skorajda zahtevajo lastno kategorijo »-izma«. Kawaseizem? Izvrstno obvlada vizualne finese in njihov emotivni učinek. Provokacijo, ki je pri gledalcih praviloma dvorezna.

Kako občutiti sneg v vetru s Fudjija, ne da bi prej razumeli klofuto prvega ljubezenskega razočaranja? Podobe iz življenja in sanj Naomi zлага v filmske haikuje, ki vsakokrat kličejo po vnovičnem branju. Brez kličuja. »Želim si, da bi gledalci moje filme nosili s seboj,

da bi se spomnili nanje v trenutkih soočanja z lastno izgubljenostjo v svetu, pa tudi takrat, ko bi se odprtih ust zaustavili pred radostjo nepredvidljivosti življenja,« razmišlja v enem od svojih dnevniških zapisov Kawasejeva. Edini kod, ki ga ob gledanju filmov polaga na srce gledalcem, je pravzaprav spomin. Boj med manipulacijo spomina in tistim, kar znotraj njega usoda zabeleži kot verodostojno. Neizogibno resnično.

Njen film *Sharasoju* – drevo sorodnih duš (Sharasoju, 2003), distribuiran tudi v Sloveniji, opazuje ključno komponento človeškega spominjanja, disgresijo, tisto, ki se nam navadno javlja v mejnih trenutkih med vrati sna in pragom budnosti. Idilo štiričlanske družine razmesari vest, da je na plesnem festivalu, ki ga vsako leto organizira oče, izginil eden od njegovih sinov dvojčkov. Ko čez vrsto let policija najde njegove posmrtno ostanke, je družina tik pred tem, da vstopi v nov ciklus življenja: mati (igra jo Naomi Kawase) je visoko noseča, oče je znova našel smisel v tem, da organizira plesni dogodek, ki bo tesno povezal prebivalce mesta. Njun sin, ki nikdar ni prebolel bratovega izginotja, praznino polni s potezami čopiča po platnu: izriše portret brata, ki ga ni več. Stanje duha družine, ki šele v poslednjih minutah filma najde odrešitev, Kawase ves čas nakazuje s hipnotičnimi sekvencami, s kamero, ki počasi in izjemno tenkočutno spremlja gibanje protagonistov po njihovem domu, z dolgimi posnetki dekleta in fanta, ki se s kolesom vozita iz šole (»Te vožnje so nasmehi tega filma,« v pogovoru pove Kawasejeva), in nazadnje z rojstvom sina, ki v družini zasadi novo seme upanja. Tri leta kasneje je kamera prisotna tudi ob rojstvu režiserkininega sina.

Njeni filmi neprenehoma, skorajda iz minute v minuto, evocirajo prihod tragedije. Neizogibne usode ali

usodnosti, ki bo junake z enim zamahom potolkla v pekel in jih na koncu kot rojstvo feniksa, spremenjene in za vedno zaznamovane, znova položila v življenje. Njeni junaki se pravzaprav že rodijo stari. In modri. V filmu *Suzaku* (Moe no Suzaku) Jasujo (Jasujo Kamimura) pri rosnih štirinajstih zazna, zakaj imajo moški do zrelejših žensk (v tem primeru do njene matere) drugačen odnos, kako prijazna je samota, v katere družbi s strehe domače hiše visoko v hribovskih prefektore Nara opazuje levitev narave. In da je razumevanje življenja gorjanov, med katerimi je odrasla tudi Kawasejeva, drugačno od tistega, ki ga učijo v šoli. Smrt ima v malih skupnostih visoko med japonskimi vršaci, kjer tradicija bivanja na vasi izumira, temnejši družbeno socialen odzven.

Kako cineastko Naomi Kawase vprašati kaj, česar še ni, na njej svojstven osebnoizpoveden način, povedala v svojih filmih? Kako v zvočno-ritmičnih premenah njenih odgovorov v nerazumljivem jeziku prepoznati nekaj, kar prevajalcu tako očitno in nena-menoma uhaja? Naomi Kawase ni enigma. O sebi, o svojem odnosu do vsega, kar je in še bo ter je neločljivo povezano s kamero, pove več, kot bi prisotni utegnili razumeti. In vendar je vsak njen odgovor – kot sleherni kader njenih dnevniško kontemplativnih dokumentarnih zapisov – tako nesramno, samoumevno vsakdanji, da spraševalca spravlja v hudo zadrego. Pogrešati, oditi, zapustiti, žalovati – so v dvajsetih letih njene bogate filmografije postali glagoli, ki jih je spremenila v filmsko meditacijo. Retrospektiva njenih filmov, ki so jo nedavno pripravili na mednarodnem filmskem festivalu v Las Palmasu, je gledalce razdelila na dvoje. Tiste, ki so njeno delo vzljubili, in one, ki so med projekcijami brez sramu pihali skozi zobe



foto: Kaja Cencelj



Mati/Rojstvo

in zapuščali dvorano. »Filmi Naomi Kawase ponujajo spravo s svetom, s samim seboj ...« je ob začetku festivala povedal njegov direktor, Claudio Utrera. »Silijo nas, da razmišljamo o sencah besed, zvokih pogledov, barvi solz ...«

Domala vsi vaši dokumentarni filmi so izrazito avtobiografski. Kako je prišlo do te odločitve?

Tako je moralo biti. S temi filmi sem morala pojasniti, zakaj sem sploh prijela kamero v roke. Težko vam bom odgovorila. Morda sem z njimi hotela pustiti nekaj materialnega, kar bi pričalo, da sem obstajala.

... Ravno v trenutku, ko sem se začela zavedati svojega obstoja, se je pred menoj pojavila kamera, osmička. Vzela sem jo v roke in tako se je začelo. Doživljala sem jo kot časovni stroj: najprej sem z njo nekaj posnela, potem so minili trije, štirje dnevi, preden sem si lahko pogledala posnetke. Ko po skoraj sto urah pregledate, kaj ste posneli – z 8-milimetrsko kamero, pri kateri ni nič avtomatičnega, vse nastavljaš sam –, doživite strašno presenečenje. Ampak to pomeni 'snemati življenje'.

Na prvem od mednarodnih filmskih festivalov, na katerega so me povabili, sem predstavila film o svoji prateti *Katatumori* (1994). Morali bi videti, kako zbrano in z zanimanjem so gledalci spremljali nek pomemben zapis kamere o nekom, ki mi je blizu.

Bi torej lahko rekli, da je bila izbira, da se vaša profesionalna pot prične z dokumentarnimi filmi, naključna?

S snemanjem dokumentarcev izkazujemo svoj vpliv na to, kako se odvijajo naša življenja. Snemati čisto določeno osebo v dokumentarcu pomeni, da ka-

mera stoji med to osebo in menoj. Moj odnos s človekom pred in po snemanju je popolnoma drugačen od tistega tretjega odnosa, ki se posname na filmski trak. Da lahko režiser tako neposredno strmi v življenje drugega, mora biti na to izjemno pripravljen. Gre za precejšnjo mero odgovornosti. Doslej je snemanje dokumentarcev zame res pomenilo, da sem jih polnila z avtobiografijo. A tudi ta pristop se slej ko prej izčrpa.

Torej ne boste več snemali filmov o očetovi odsotnosti?

(Smeh.) Ta tema je izčrpana. In tudi zame je postala preveč izčrpujoča ...

S snemanjem filmov o očetu sem hotela zapolniti njegovo odsotnost. Morda do tega ne bi prišlo, če bi se ob pravem času v mojem življenju pojavila oseba, ki bi ga lahko nadomestila. Moj prastric in prateta sta bila najboljša, kar se mi je lahko zgodilo. Prepričana sem, da še lastnega otroka ne bi imela tako rada, kot sta ljubila mene, ampak ... Biti v sozvočju z nekom, katerega del si ... Verjetno gre za čisto drugačen občutek, kot samo biti hvaležen, da skrbijo zate. Zato je tu vskočil film. Film. Saj gre samo za izmišljen, zlagan prevodnik, ampak prav ta potrjuje moj obstoj. Omogoča mi, da imaginarne prostore prevajam v resničnost. V filmih, ki govorijo o mojem očetu, sem z njim izgradila najin imaginaren odnos. Prekinila ga je resničnost njegove smrti. S tem pa se je spremenil tudi moj odnos do njegove odsotnosti iz večjega dela mojega življenja.

So vam kdaj očitali, da gledalcem vsiljujete svojo intimo, svoj pogled na odnose med ljudmi, da preveč poudarjate ... usodnost?

Moji filmi so to, kar sem jaz. Intima pa je zlorabljen

izraz, ki ga mnogi ne razumejo več.

Zame je snemanje filmov doživljanje sveta. Tisto, kar posnamem, mi že med snemanjem spreminja življenje. To implikacijo pogumno jemljem v zakup. Gre za izredno intenzivna doživetja, ki te silijo v razumevanje intime človeka, ki je v kadru. Živimo v svetu, ki ljudi sili, da svojo intimo ljubosumno skrivajo v zasebnost. To nas sili v neodnose. Zavedam se, da mora človek svojo intimo ohranjati samo zase, toda včasih bi bilo bolje, da se razkrijemo, da nam je od razkrivanja celo nerodno, toda posledično je to za ljudi dobro. Odprejo se srca.

Ko je bila Japonska še pretežno tradicionalna, so člani družine običajno živeli skupaj v eni sobi. Zasebnosti, takšne, kot jo gojijo na Zahodu, niso poznali. Biti sam v sobi za nas pomeni biti osamljen.

Vaša prateta vam v filmu *Katatumori* večkrat reče: »Ne tako blizu!« S kamero nekajkrat zadene v njen obraz. Ste se kdaj ustrašili, da bi šli v iskanju intime, približevanju – predaleč?

Večkrat sem že govorila o tem. Ko snemam z 8-milimetrsko kamero, skoraj vse posnetke posnamem v velikem planu. Predmetu ali osebi, ki jo snemam, se tako močno približam, da se ga/je lahko skoraj dotaknem. To je postal moj način vzpostavljanja stika s svetom. Pogosto sanjam o tem, da bi svojo notranjost povezala z notranjostjo nekoga drugega brez pomoči kamere.

Rekli ste: Zame je snemanje filmov doživljanje sveta. Tisto, kar posnamem, mi že med snemanjem spreminja življenje. Verjamete, da kamera v trenutku, ko stopi v interakcijo z realnostjo, pre-



Gozd žalovanja

blikuje njen pomen, uniči verodostojnost?

Tako pravijo nekatere teorije dokumentarnega filma. Sama sem postavila svojo: vsakokrat, ko prižgem kamero in se z njo postavim pred človeka, ustvarim nov svet. Sama zase. Vsak, ki gleda to, kar sem posnela, si spet ustvari svojega.

Je odsev resničnosti na filmu zlagan?

Je samo vaša in samo moja resničnost. Verjamemo temu, kar beležijo naše oči. In temu, kar nam kažejo fotografije in kamera, čeprav vemo, kako zlahka nas utegnejo pretentati. Zdi se, kot da je gledanje bolj resnično od razumevanja. Gre za željo naših receptorjev, oči, po tem, da beležijo informacije. Pri snemanju resničnosti dokumentarni film nagovarja na dva načina: prvi nas privede do tega, da beležimo podatke, ki jih lahko potem logično analitično preučujemo. V drugem primeru gre za prikazovanje resničnih podob na filmu, ki niso tako resnične kot vedenje samo, ki so spektakel, ki nam ga oko prevaja kot nekaj izrednega, skritega, še ne vidnega.

V dokumentarnem filmu Mati/Rojstvo (Tarachime, 2006) se rodi vaš sin. V trenutku prereza popkovine ste sami držali kamero.

Nekaj trenutkov preden so sinu odščipnili popkovino, sem popolnoma instinktivno vzela kamero v roke. Hotela sem snemati! Ne vem, od kod je kljub fizičnemu naporu vame prišla tolikšna moč. Takrat me je tudi prešinilo, da bom posneto rojstvo zagotovo uporabila v enem od svojih filmov.

Raziskovanje odnosa rojstvo-smrt pa je prisotno tudi v igranih filmih, na primer v Kresnici ali Suzaku?

Gre za enigmo, okrog katere se vrti ves moj imaginarni filmski in zasebni svet. Japonci veliko raje kot rojstvo in smrt rečemo roditi se in umreti. Vmesno potovanje je skrivnost, ki jo beležim na film. Spomnite se filma Aleksandra Sokurova *Ruski zaklad*. Aristokrat,

ki se sprehaja po Ermitažu in srečuje osebnosti iz zgodovine, pravzaprav ves čas išče samega sebe, razlog za svoj obstoj. Tako kot mi vsi tudi sam meditira o svojih preteklih nesrečah, radostih, razočaranjih, ugaslih upanjih. In na koncu pove, da smo vsi mi samo meglice, nežne meglice, ki izginjamo v svet. Kakšen? Kam? To ostaja nema sodba poznejših rodov.

V filmu Letter from a Yellow Cherry Blossom s kamero spremljate Kazuo Nišija, japonskega likovnega kritika in urednika revije Kamera Mainiči. Prosil vas je, da 'dokumentirate' njegovo umiranje. Kako ste razumeli to prošnjo?

Nisem imela občutka, da snemam nekoga, ki se poslavlja. Na film sem lovila misli in seveda tudi telesno usihanje človeka, ki mi ni bil tujec. Težko govorim o tem. Ni bilo preprosto, predvsem psihično me je neverjetno izčrpavalo. V tistih dveh mesecih snemanja sem nekajkrat pomislila, da ne bom nikoli več prijela kamere v roko. Počutila sem se, kot da me nihče ne potrebuje. Nikomur ni bilo mar, kaj se je dogajalo v mojem zasebnem življenju. Bila sem sredi ločitve. Ves čas se mi je zdelo, da izgubljam stik s kamero.

Pogosto premišlujete o Nišiju?

Ne, sploh ne. Niši zaradi tega, kar sem posnela, še vedno živi. Prepričana sem, da me je zaradi tega tudi poklical.

Kaj vam pomeni beseda Nara?

Nara je sinonim, ki ga uporabljam za besedo dom. Nara, ena od japonskih prefektur, je del mene. Odrasla sem v Nari, neposredni bližini gozdov. Z prastricem sva se pogosto potepala po naravi, lovila ribe, preučevala ptiče. Tudi takrat, ko ne snemam v Nari, je ves čas z menoj. Nara je vedno spremljajoči me duh.

V sodobnem japonskem filmu se narava in življenje urbanega sveta vse intenzivneje prepletata, drži?

To boste videli samo v japonskih filmih, ki gostujejo na mednarodnih festivalih. Pri nas so najbolj gledani ameriški blockbusterji, ki še kako vplivajo na način življenja mlajših generacij. Japonska filmska kritika je že večkrat očitala mojim filmom, da so premalo družbeno kritični. Družbeno ogledalo lahko ljudem skozi umetnost postavljaš na več načinov. Sama poskušam v njih prebuditi čut po tradicionalnem pogledu na življenje. Pa ne samo v smislu vrednot. In tukaj vstopi narava.

Liki vaših filmov imajo ob naravi tudi vedno močan občutek za prostor, kulturo, jezik, ambient, kjer se njihova zgodba odvija.

Navadno smo z ekipo na območju snemanja že mesec dni poprej. Igralci imajo tako dovolj časa, da se vživijo v prostor, prevzamejo potrebne naglase, začutijo dinamiko tamkajšnjih ljudi. Včasih je pomemben še tako neznamen detail: kako nekdo koga pozdravi, s kakšnim naklonom glave, kako mu drugi odzdravi ...

V vaših filmih ni veliko veselja, radosti – je kaj drugače v vašem zasebnem življenju?

Je. (Smeh.) Zdaj imam družino, ki me osrečuje. Seveda se težave vedno najdejo. Po rojstvu otroka si je še teže vzeti čas za snemanje filmov. Skrbi me zdravje moje triindevetdesetletne pratete, pri kateri sem odrasla in me je vzgojila. Ni več sposobna skrbeti sama zase. Sreča je z mano takrat, ko sem s sinom in prateto.

Svojemu naslednjemu filmu ste dali naslov If Only the Whole World Loved Me. Je to napoved, da se bo razpoloženje v vašem filmskem svetu spremenilo?

Od nekdaj sem si želela posneti komedijo, a odnosi med ljudmi so največkrat zelo dramatični. V svoje filme skušam vedno vključiti kakšen duhovit element, kot je prizor z lubenico v *Gozdu žalovanja* (Mogari no mori, 2007). To so majhni, a pomembni nasmehi. Življenje je sestavljeno iz resnih odločitev, ki vodijo k napredovanju – ali pa tudi ne! – vsakega od nas. Med odločitvami se zgodi veliko joka in malo smeha. Žal. To skušam prikazati v svojih filmih in želela bi si, da o tem razmišljajo tudi gledalci.

Med spremljanjem vaše retrospektive na mednarodnem festivalu v Las Palmasu se je pogosto zgodilo, da so gledalci zapuščali dvorano. Vas to zaboli?

Niti najmanj. Ne pričakujem, da se bo vsakdo istovetil s tem, kar prikazujem v svojih filmih. Jasno mi je, da ne morem spreminjati sveta. Svet se bo spremenil samo, če se bo spremenila človeška narava. Najprej je treba raziskati človeka, vzvode njegovih prepogosto napačnih odločitev. Prepogosto na pamet podajamo odgovore na družbene in socialne probleme. Zato stremim k temu, da bi moji filmi postali čimbolj abstraktni, filozofski, če hočete.